UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00271618 1

Rahn, Johann Rudolf
Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Kanton Graubündten

ND
2793
Z5R3

Die

biblischen Deckengemälde

in der Kirche von Zillis

im Kanton Graubündten.

Von

Dr. J. Rudolf Rahn,

a. o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Zürich.

Zürich.

In Commission bei S. Höhr.

Druck von David Bürkli.

1872.

Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

Band XVII. Heft 6.

LIBRARY
NOV 25 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis

im Kanton Graubündten.

Alkibiades nannte die griechischen Götter ein langweiliges steinernes Volk und schlug ihnen die Nasen ab, damit sie ihm nicht immer denselben Anblick darböten. Dieser frivole Scherz ist nicht ohne Bedeutung, denn er zeigt, wie selbst profane Menschen unbewusst den tieferen Unterschied erkennen, der zwischen den Schwesterkünsten der Malerei und der Plastik besteht.

Die Plastik ist die Kunst der Formen, das Streben nach den feineren individuellen Besonderheiten, das Betonen der Spitzen und des Drastischen tritt zurück, weil die Grossheit und Ruhe in der Gesammterscheinung das erste Lob des Bildwerkes bestimmen. So zeigt der Anblick einer jeden Antike, wie niemals der Kopf mit einer besonderen Schärfe des Ausdruckes den übrigen Körper und seine Bewegungen beherrscht. Der Vollwerth liegt in dem Ganzen, das in harmonisch entwickelter Schönheit klar und bündig sich abschliesst.

Anders verhält es sich in der Malerei. Schon ihre Technik ist leichter zu handhaben, als die des Bildners. Sie ist rascher, flüchtiger und desshalb auch geeignet, einer jeden Stimmung und jedem persönlichen Gedanken zum Ausdrucke zu dienen. Auch die Mittel, deren sie sich bedient, sind andere. Der Maler ist nicht bloss ein Componist und ein Zeichner, sondern er modellirt in seiner Weise ebenso frei und bestimmt, wie der Bildner es thut. Er verklärt endlich sein Werk durch die Farben und kann damit über tausend Stimmungen verfügen, die der Plastiker mit seinen Schöpfungen nur bei dem wahrhaft Gebildeten erweckt. »Die farbenreiche Hülle, in welche der Maler seine Gedanken kleidet, lockt und blendet, sie bezaubert das Auge und entflammt die Empfindung.« Dieser Reichthum an Ausdrucks-

mitteln erklärt die Vielseitigkeit und den grossen Wirkungskreis, den die Malerei der Plastik im Allgemeinen vorausbesitzt. In der Plastik ist die Form das tonangebende Element, dem Maler umgekehrt dient sie als ein blosses Hülfsmittel, um das innere Leben zu erklären und zur Geltung zu bringen. Die Malerei ist die Kunst des individuellen Empfindens, diejenige, in welcher der Schöpfer am sichtbarsten die Spuren seiner Bildung niederlegt. Ihr Gebiet ist das Leben in allen seinen Erscheinungen, sie giebt das Hohe und das Niedrige, das Seltene und das Heiligste wie das Gemeine wieder; ihr gelingt es daher, dass sie am unmittelbarsten zum Volke spricht und am deutlichsten der Zeit und ihren Stimmungen zum Ausdrucke dient.

Dieser Gunst entspricht es, dass der Malerei von jeher das meiste Verständniss und die Vorliebe unter den bildenden Künsten zu Gute kam. Sie erklärt auch den Trieb, der diese Kunst seit den frühesten Zeiten gefördert hat. Mag kindlichem Sinne ein Schmuck genügen, der das Geräthe mit farbigen Lineamenten ziert, oder vermag es die Phantasie in höherer Gestaltung zur Nachahmung organischer Naturformen hindurchzudringen: die Malerei beginnt, sobald ein Streben über das täglich Nutzbare hinaus, nach idealer Gestaltung erwacht. Zu allen Zeiten und bei allen Völkern war sie geübt. Wenn schon ägyptische Bildner die endlosen Reihen ihrer hieroglyphischen und figuralischen Sculpturen durch Farben belebten, so hat die Forschung erwiesen, dass auch die assyrischen und babylonischen Künstler den Reiz ihrer Bildwerke durch Bemalung zu heben suchten. Und je höher die Kunst, umso mannigfaltiger und enger sind die Beziehungen, welche die Malerei mit dem Leben verbinden. Kein Haus und kein Tempel, kein Aussenbau, welchen die Griechen vollendeten, entbehrte des farbigen Schmuckes und selbst dem Marmor wusste man so einen erhöhten Ausdruck seiner tektonischen Functionen zu verleihen. Eine Summe von Fundobjecten belehrt uns ferner über die Fülle liebenswürdigster Compositionen, die selbst das Nutzgeräthe des täglichen Lebens veredelten. Und neben dieser dienenden Stellung, welche die Kunst der Farben in Verbindung mit Architektur und Plastik behauptete, schwingt sie sich selbständig zu immer höheren Zielen empor. Was Zeuxis und Apelles gemalt, ist der Welt für immer verloren gegangen; aber der kleinste Rest eines antiken Vasenbildes, die fröhliche Pracht, die Lebenslust, die Naturwahrheit und der Farbenglanz, die uns noch heute aus den Wandgemälden Pompeji's entgegenstrahlen, sind Zeugen der Wechselwirkung, in welcher die Malerei mit den anderen Künsten zu klassischer Vollendung reifte.

Das Christenthum war anfänglich der Malerei, wie der Kunst überhaupt, nur wenig förderlich. Die meisten Gemeindeglieder gehörten dem Volke an, dem Stande der vornehmen Bekehrten aber grösstentheils Frauen; auch entsprach es dem Sinne dieser evangelischen Gemeinden, dass man eher die Armen unterstützte, als Kunst und Luxus zu fördern. Dazu kam die christliche Strenge überhaupt. Schon Paulus rechnet es zu den Thorheiten der Heiden, dass sie die Herrlichkeit des lebendigen Gottes in ein todtes Bild verwandelten. Auch später scheute man die Gefahr, durch solche Aeusserlichkeiten wieder in den alten vielgestaltigen Götzendienst zu verfallen. Der Plastik insbesondere galt diese Mahnung; denn abgesehen davon, dass sie ja zunächst die alten Götterideale gebildet hatte, giebt sich das Bildwerk ganz unmittelbar als die körperliche Hülle eines geistigen Inhaltes zu erkennen. Aus ähnlichen Gründen haben bekanntlich die Reformatoren am meisten gegen die Bildhauerei geeifert. Endlich aber ist, abgesehen von solchen äusseren Hemmnissen, zu berücksichtigen, dass diese Kunst in grossen und bewegten Epochen nur selten Bedeutendes aufzuweisen hat. So war diess in den altchristlichen Jahrhunderten der Fall, so wieder im Reformationszeitalter. In solchen Zeiten des inneren

Lebens und der geistigen Sammlung tritt die Form neben dem Inhalte zurück, und dieser eben bestimmt nun zunächst das Wesen der Malerei. Auch das Christenthum ist eine durchaus innerliche Religion. Sie will nicht glänzen, sondern erbauen, nicht sinnlich befriedigen, sondern predigen und lehren. Die Malerei war es also zunächst, die zur Herrschaft unter den bildenden Künsten berufen wurde; sie war auch diejenige Kunst, die sich am frühesten zur Selbständigkeit erhob und den christlichen Anschauungen am deutlichsten zum Ausdrucke verhalf. So beginnt denn die Reihenfolge der christlichen Malereien bereits in den Zeiten des Katakombendienstes. Es sind schlichte Vorstellungen, meistens symbolischer Natur. War es die Scheu, mit den heiligen Ueberlieferungen zu brechen, oder war es die Furcht vor Entdeckung, welche die Künstler vor einer unmittelbaren Darstellung der christlichen Helden zurückhielt? genug, es ist nur eine heitere, liebenswürdige Symbolik, welche sie in ihren Bildern verkörpern, es sind Umschreibungen, Darstellungen, die selten um ihrer selbst willen gegeben wurden, sondern meist nur als Anspielungen im Sinne einer höheren Symbolik aufzufassen sind. Erst im Laufe der Jahrhunderte beginnt sich allmählig die historische Richtung Bahn zu brechen. Durch Constantins Gunst hatte die Kirche triumphirt; frei und jubelnd wagten sich die Bekenner aus dem Schoosse der Katakomben hervor. Diesen Sieg und ihre Machtstellung auch äusserlich zur Geltung zu bringen, war von nun an das Streben der Kirche. So berichtet Eusebius, der bekannte Biograph und Zeitgenosse Constantins des Grossen, wie zu seiner Zeit die vorhandenen Kirchen nicht mehr genügt hätten, überall seien grössere und reichere Gebäude entstanden. Auch die Prunkliebe begann sich zu regen. Die Basiliken Roms und Ravennas, die sich aus dem IV. und V. Jahrhunderte erhalten haben, geben das Bild eines wahrhaft heidnischen Pompes. Manches hatte sich überhaupt geändert, zu Gunsten der Malerei wie der Kunst im Allgemeinen. So hebt Paulinus Nolanus bei Anlass der Kirchen, die er zu Nola in Campanien und in dem benachbarten Fundi gestiftet hatte, ausdrücklich hervor, wie nützlich es scheine, dass heilige Malerei an allen Wänden spiele, und er schildert dann weiter eine grosse Zahl von alt- und neutestamentarischen Bildern, die dort angebracht waren. Auch anderswo fing man an, die Kunst mehr und mehr als ein nützliches Mittel zur Erweckung christlicher Empfindungen zu betrachten. So weit gekommen, war die Erweiterung der bisherigen Darstellungskreise eine natürliche Folge. Hatte man noch in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo zu Ravenna, muthmasslich einem Werke aus der Zeit Theodorichs des Grossen, die Wiedergabe der Passionsscenen und der Kreuzigung vermieden, so mehrten sich in der Folge dergleichen Darstellungen ins Zahllose. Es kam überhaupt die Zeit, wo man Gemälde nicht nur als Schmuck und Unterweisungsmittel, sondern als förmliche Cultusobjecte betrachtete, wie diess schon frühe mit den sog. Lukasbildern der Fall war. Es entstanden ferner Gesetze, welche nicht bloss die wörtlich gebundene Reihenfolge der Bilder innerhalb des Cyklus selbst, sondern bald auch die Composition und die Haltung des Einzelnen in feste durch Herkommen gebundene Regeln bannte. Ein Beispiel dieser typischen Behandlungsweise giebt das vor wenigen Jahrzehnten durch Durand und Didron entdeckte Malerbuch vom Berge Athos. Es enthält dasselbe ausser den technischen Kunstrecepten eine Anleitung zur Composition der heiligen Historien nach kirchlich autorisirten Vorschriften, welche der Phantasie den letzten Spielraum entzieht, und dem Künstler nichts übrig lässt, als dass er mit handgewohnter Fertigkeit sein Bild fabricire.

Ein gesunder, naturwüchsiger Sinn und die häufigen Rückblicke in die umgebende Natur haben die Kunst des Abendlandes vor solcher Erstarrung bewahrt. Immerhin ist es bekannt, bis zu welchem Grade auch hier die kirchlichen Traditionen bestimmend geworden sind. Die bekannten Gegenüber-

stellungen alt- und neutestamentarischer Scenen, wie sie die Biblia Pauperum mit grösster Präcision bestimmt, der Todtentanz, der Stammbaum Christi (die sog. Wurzel Jesse), die bekannte Vorstellung der Verkündigung, der Krippe und des Crucifixus, und so noch manche stereotyp wiederkehrende Compositionen und Einzelfiguren, denen man in der Malerei seit dem XIV. Jahrhundert begegnet, waren nichts als ein Dictat der Kirche und der Gewohnheit. Der Geniale mochte zuweilen sein Recht behaupten und sich durch gewisse selbständig erfundene, doch immerhin äusserliche und nebensächliche Zuthaten entschädigen, um so weniger kann man es dem mittelmässigen Talente verargen, wenn sich dasselbe unter derartigen Bedingungen des eigenen Denkens enthoben fühlte, und sich nur mehr befliss, durch rasche und sichere Handfertigkeit zu glänzen. Es ist denn auch leider nicht zu verkennen, dass ein starker handwerklicher Zug nicht bloss den geringeren Werken spätmittelalterlicher Malerei innewohnt.

Im Uebrigen hiesse es die Wahrheit verkennen, wollte man der Kirche und ihren Traditionen die alleinige Schuld an diesen Erscheinungen beimessen. Die monumentale Malerei, wie sie im Mittelalter betrieben wurde, war eine vorherrschend dienende Kunst, d. h. sie stand in einem durchaus abhängigen Verhältnisse zu der Architektur, und die Wandlungen dieser hat man daher ebensowohl zu berücksichtigen, wie die Stimmungen, welche die Kunst mit stofflichem Inhalte erfüllten. So erklärt schon der blosse Vergleich zweier Grundrisse, von denen der Eine der romanischen Epoche, der Andere einem gothischen Gebäude angehört, die Bedingungen, welche der Malerei geboten werden können. Hier in der Gothik ist Alles durchbrochen; statt der fortlaufenden Umfassungswände bemerkt man lauter isolirte Mauertheile, die schlank und hoch neben einander emporsteigen, bis sie durch Bögen zur Aufnahme der Gewölbe mit einander verbunden werden. Alle die stützenden und helfenden Glieder, die Strebepfeiler und die Strebebögen, welche dem Schube der Decke begegnen, sind nach Aussen verlegt, so dass die Gewölbe im Inneren zu schweben scheinen. Das Einzige, was ausser den Pfeilermassen das Innere von der profanen Aussenwelt abschliesst, besteht in der verhältnissmässig niedrigen Brustwehr und den farbenprangenden Fenstern. Die Grenzen, in denen die Malerei ihre Thätigkeit entfalten kann, sind also beschränkt genug, d. h. der Künstler bleibt entweder auf das enge Gebiet der Glas- und Tafelmalerei angewiesen, und er wird seine umfassenden Compositionen ausserhalb der Kirchen in Kreuzgängen, Refectorien und Capitelsälen verkörpern, oder die Malerei sinkt zur blossen Decoration herunter: ein Grund mit Sternen besäet schmückt die Gewölbe, buntere und mannigfaltigere Ornamente isoliren die Rippen, Roth oder Blau die goldigen Ornamentsculpturen der Kapitäle und die Tiefen der Pfeilerbündel, während ein Teppichmuster oder eine anmuthige Drapirung endlich die Brüstungsmauer unterhalb der Fenster zieren. In der romanischen Architektur dagegen (dem sog. Rundbogenstyle, welcher im Abendlande der Gothik voranging) bilden die Wände fortlaufende compacte Massen. Die Mauer selbst nimmt unmittelbar an dem constructiven Organismus Theil, sie ist Stütze und Verschluss zugleich; daher die verhältnissmässig seltenen und geringen Durchbrechungen durch Fenster und Portale, daher die grossen zusammenhängenden Flächen vom Eingange bis zum Chor, der entweder im festen Halbrund oder im eleganteren Polygone ernst und massig abschliesst. Die Vorzüge, welche eine solche Bauweise für die malerische Ausstattung darbietet, sind einleuchtend genug. Hier ergeht sich die Phantasie in ungehemmter Productivität, fügt Bild an Bild und vereint sie zu Cyklen von oft erstaunlicher Grösse. Die vor wenigen Jahrzehnten wieder aufgedeckten Fresken in den Kirchen von Soest in Westfalen und von Schwarzrheindorf und Brauweiler im Cölnischen geben denn auch eine hohe Meinung von dem freien Schwunge und der Begeisterung, mit der sich Phantasie und Hand unter solchen Bedingungen ergingen.

Selten, wie überhaupt, sind solche Cyklen in der Schweiz nur in geringer Zahl erhalten geblieben. Zwar fehlt es nicht an mannigfachen Belegen, dass auch hier die Malerei eine allgemein beliebte und geübte Kunst gewesen sei. Schon im IX. Jahrhundert ist von Bildern die Rede, welche die hiesige Fraumünsterkirche schmückten [1]). Aehnliches wird von der 838 geweihten Klosterkirche von St. Gallen erwähnt [2]), während später (im Jahr 850) zur Ausmalung der Abtswohnung wohl besonders geübte Mönche aus der Insel Reichenau berufen wurden [3]). Spuren solchen Schmuckes endlich sind aus allen Epochen des Mittelalters nachweisbar, und diesseits wie jenseits der Alpen beweisen sie, dass die Malerei als unzertrennliche Genossin der Architektur zur Seite stand [4]).

Leider jedoch vermindert sich die Zahl solcher Werke von Jahr zu Jahr. Schon die Technik der Malerei ist eine für die Dauer ihrer Werke sehr wenig günstige. Ihre Schöpfungen sind desshalb in hohem Grade den Wechselfällen der Jahrhunderte preisgegeben, nicht zu gedenken erst derjenigen Zerstörungen, welche Willkür und Laune noch täglich verschulden. Wie oft es daher geschehen mag, dass bald da, bald dort die Reste längst verschollener Bilder hinter der Tünche zum Vorschein kommen, um so seltener sind diejenigen Glückszufälle, die uns einen ganzen und wohlerhaltenen Kirchenschmuck finden lassen.

Diese Gunst erhoffte ich, als mich im Herbste 1870 eine Studienreise durch Bündten über die Alpen führte, und wirklich fügte sich's, dass selbst die besten Erwartungen durch den Fund einer Bilderserie übertroffen wurden, die in ihrem Zusammenhange die älteste monumentale Bibelillustration vergegenwärtigt, welche die Schweiz noch aufzuweisen hat. Schon lange war mir die Kunde von höchst seltsamen und alterthümlichen Malereien zugekommen, die sich in der Kirche von Zillis befinden sollten. Im Jahre 1863 nämlich hatten Bauschüler des hiesigen Polytechnikums unter der Leitung des Herrn Prof. Julius Stadler den Splügen passirt und bei diesem Anlasse von jenem Denkmale Notiz genommen. Die Proben indessen, die in den Reiseskizzen der Bauschule veröffentlicht wurden, sind so momentan gezeichnet, dass sich hiernach nicht wohl ein Urtheil über den Styl der Gemälde

[1]) Vgl. G. v. Wyss, Geschichte der Abtei Zürich. Bd. VIII. der Mittheilungen, S. 17, und Beilage 9.

[2]) Ferd. Keller, Bauriss des Klosters St. Gallen. S. 10 u. 12.

[3]) Ferd. Keller, a. a. O. S. 13. Adler, in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1869. S. 533 u. 537.

[4]) Einer der bedeutendsten Cyklen in der cisalpinischen Schweiz befand sich in dem abgebrochenen Kreuzgange des Klosters Töss bei Winterthur. Copien derselben von unserem sel. Vereinsmitgliede Herrn L. Schulthess-Kaufmann sind im Besitze seines Sohnes Albert Schulthess. Ebenfalls sehr umfassende Wandmalereien befinden sich unter Tünche in den Kirchen von Küsnacht und Oberwinterthur im Kanton Zürich; letztere zumal müssen, aus Resten zu schliessen, welche ältere Leute noch gesehen haben, höchst interessante und wildphantastische Jagdscenen und Thierbilder dargestellt haben. Je weiter südwärts im Lande, desto häufiger begegnet man in Kirchen und Kapellen noch einer Reihe wohlerhaltener Wandmalereien. So im Kanton Graubündten in der Georgskapelle bei Bonadutz (cf. mein Referat in v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, 1870), in S. Maria del Castello bei Misox, Werke aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, darunter eine höchst ansprechende Reihenfolge von Monatsbildern. Dieselben Darstellungen, doch älteren Styles, wiederholen sich in dem Kirchlein S. Bernardo oberhalb Monte Carasso bei Bellinzona im Kanton Tessin. Hier ist das ganze einschiffige Langhaus mit Malereien bedeckt; eine Inschrift setzt ihre Vollendung in das Jahr 1427. Andere mehr oder weniger ausgedehnte Cyklen sind erhalten in der Kirche von Biasca bei Bellinzona, in S. Maria del Castello bei Giornico, in S. Maria dietro di S. Antonio bei Locarno, mit der bemerkenswerthen Inschrift: hoc opus iacobinus de vaulate (?) pxit. CCCCLXXVI die veneris XV . . . aprilis hoc opus fecit fieri bernardus de martigionibus de mediolano ad honorē virginis marie. Endlich in der Umgegend von Lugano in den Kirchen von Dino, Mezzovico (S. Mamante sic!) und S. Maria di Torello.

fassen liess. Den einzigen Anhalt boten Stadlers Mittheilungen, dass hier einer der umfangreichsten Gemäldecyklen romanischen Styles vorliege. Solche Versicherungen genügten, um bei dem nächsten Anlasse Zillis zu besuchen. Die Resultate dieses ersten Augenscheines sind durch einen Aufsatz in den v. Zahn'schen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (IV. Jahrgang 1871, Heft 2) und durch mehrere Zeitungsreferate bekannt geworden. Immerhin blieb bei der Wichtigkeit und dem Umfange dieser Malereien noch Manches zu berichtigen übrig, und musste es namentlich erwünscht sein, eine grössere Zahl von Abbildungen zu veröffentlichen, als diess zunächst geschehen konnte. Diese Beute eines zweiten Besuches, die mitfolgenden Tafeln nun, sollten einigermassen jenen Ausfall ergänzen und zugleich in weitere Kreise die Bekanntschaft dieser merkwürdigen Bilder vermitteln.

Zillis im Kanton Graubündten, unweit Andeer an der Splügenstrasse gelegen, ist der erste Ort, sobald man von Thusis her die Via Mala passirt hat. Der Anblick des Dorfes im saftigen Wiesengrunde, wie er sich plötzlich aus dem gigantischen Engpasse darbietet, zählt mit zu den wunderbaren Metamorphosen, welche die Schweiz dem Wanderer so zahlreich darbietet. Die Kirche liegt ausserhalb des Dorfes auf grüner Terrasse. Am Fusse derselben sieht man den Rhein, der friedlich durch den breiten Thalgrund dahin rauscht. Hoch gegenüber blinkt das einsame Mathon von der Alpe herunter. Links im Hintergrunde hebt sich die Firn am Horizonte ab. Dieses Bild, das sich vor dem Auge entrollt, ist so heiter und schön, dass sich der Blick nur allmälig zurück nach der Kirche wendet. Sie ist ein schlichtes ländliches Gebäude[5]). Der Chor, der jüngste Theil, ist ein schmuckloses Polygon ohne Strebepfeiler; jede Seite desselben enthält ein einsprossiges Fenster mit spätgothischem Maasswerke. An dem Netzgewölbe, welches das Innere überspannt, liest man die Jahreszahl 1509 [6]) und den Namen des Werkmeisters, Andres Büchler. Thurm und Schiff dagegen sind in romanischem Style erbaut. Ersterer zeigt die gewohnte Gliederung durch glatte Eckpilaster und Rundbogenfriese in drei Geschossen, wovon die beiden obersten mit doppelten und dreifachen Fenstergruppen ausgesetzt sind. Detailschmuck fehlt. Die Theilsäulchen der Rundbogenfenster entbehren sogar der Kapitäle. Ebenso schmucklos ist das Langhaus, ein einschiffiges Gebäude, im Inneren von 9 Meter Breite und 17.10 Länge. Vier kahle Aussenwände umschliessen dasselbe, die nördliche ohne Fenster, die gegenüber liegende Langwand hingegen und die westliche Eingangsseite waren ursprünglich mit kleinen hochliegenden Rundfenstern versehen, von denen einige noch die alte Bemalung mit bunten Sternen erhalten haben, die meisten aber durch hohe Flachbogenfenster ersetzt worden sind. Das Einzige, was das Auge fesselt, sind die gewaltigen Steinplatten in den Substructionen der Nordseite [7]) und ein alterthümliches, wohl 20 Fuss

[5]) Die Kirche von Zillis, die Mutterkirche des Schamserthales, gehörte seit dem Jahre 940 den Bischöfen von Chur, denen auch die Bauptlicht für dieselbe oblag, bis sie im Jahre 1357, zugleich mit dem Besitze der Kirche auf das Domcapitel überging. Nüscheler, die Gotteshäuser der Schweiz. Heft I., S. 91. v. Moor, Cod. diplom. Tom. I. p. 66 u. 293. II. p. 427.

[6]) Nicht 1519, wie irrthümlich bei v. Zahn angegeben wurde.

[7]) Die Eine derselben misst 3,65 Meter Länge bei allerdings nur 0,45 M. Höhe und 0.20 M. Stärke, was ebenfalls zu berichtigen ist. Cf. v. Zahn a. a. O. S. 109.

hohes Bild des hl. Christophorus. Der Riese, auf einen Baumstamm gestützt, ist in strenger Vorderansicht abgebildet. Ein brauner Mantel schwingt sich über die lange buntbemusterte Tunica, auf der Linken trägt er den Christusknaben, der sich mit segnender Geberde gegen den Beschauer wendet, dieselbe durch die längst erloschenen Worte eines Spruchbandes bekräftigend. Das ist der wenig verheissende Aussenbau.

Um so überraschender wirkt nun der Eindruck, der sich beim Eintritt ins Innere darbietet. Die ganze Diele, welche das Schiff in Form einer flachen Felderdecke überspannt, ist mit Gemälden geschmückt, die, nach dem Style zu schliessen, zu Ende des XII. oder Anfangs des XIII. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Im Ganzen waren es 153 einzelne Felder, von denen jedoch 20 durch plumpe Malereien modernen Styles ersetzt worden sind. Ihre Anordnung ist diejenige, dass die ganze Decke der Breite nach in 9 gleiche Streifen zerfällt, deren jeder in der Länge 17 Bilder enthält. Bei der bedeutenden Höhe des Schiffes und dem Umstande, dass die nöthigen Hülfsmittel beide Male fehlten, war es nicht möglich, die einzelnen Felder zu messen. Nur annähernd ergiebt sich für dieselben aus den Dimensionen des Grundrisses eine Grösse von circa 3 Fuss Seitenlänge, wobei indessen wohl zu bemerken ist, dass diese Verhältnisse je nach der Composition variiren (cf. Taf. III. Fig. 1 u. 2). Jedes Feld ist von einem doppelten Ornamentstreifen umgeben, einem Inneren, der zur unmittelbaren Umrahmung des Bildes dient, und einem Aeusseren, der lattenförmig sich kreuz und quer über die Decke fortsetzt. Diese Rahmen und Leisten sind bald mit Blättern und Rankengewinden, bald mit Flechtwerk oder mit einem mosaikartigen Muster geschmückt, alles in einem kräftigen, zuweilen etwas derben, aber höchst alterthümlichen romanischen Style durchgeführt.

Die in den Feldern dargestellten Gegenstände zerfallen in zwei Hauptklassen. Zu der ersten gehören die seltsamen Ungeheuer und Fabelwesen, welche ursprünglich auf allen vier Seiten die äusserste Felderreihe einnahmen (Taf. IV.). Leider haben hier gerade mannigfache Zerstörungen und willkürliche Versetzungen stattgefunden, so dass manche dieser Bilder entweder ganz verschwunden oder beliebig aus übrig gebliebenen Fragmenten zusammengefügt worden sind. Es sind fast lauter hibride Gestalten, Halbwesen von Mensch und Thier, oder Vierfüssler, die in einen Fischschwanz endigend auf dem Wasser schwimmen. Zu den Ersteren gehört die Seecentaurin, die einem Halbwesen von Hirsch und Seepferd aus einer Schaale zu trinken giebt (Taf. IV. Fig. 5), die beiden Sirenen ferner, die abenteuerlich gekleidet, mit einem Barette auf dem Kopfe, lustig auf dem Wasser schwimmen und von denen die Eine ins Horn bläst, die Andere auf der Geige spielt. Anderswo kommen auch Menschen vor: ein nackter Jüngling mit der Axt in der Hand lässt sich rittlings von einem Delphine durch die Fluthen tragen (Taf. I. Fig. 4). Dieselbe Darstellung wiederholt sich auf einem Fragmente, wo an die Stelle des Delphines ein anderes Seeungeheuer getreten ist, und zum dritten Male, wo ein Affe auf dem Delphine hockt (Taf. I. Fig. 2). Auch an feindlichen Begegnungen und Kampfscenen fehlt es nicht. Ein hässliches Monstrum, halb Wolf, halb Fisch, zieht einen geknebelten Menschen an einem Stricke nach sich (Taf. IV. Fig. 2); ein Seeungeheuer ist im Begriffe, ein Anderes zu verschlingen, während anderswo der Kampf noch unentschieden geblieben ist, oder der Wolf mit dem Fischschwanze die Feindseligkeiten damit eröffnet, dass er einen anderen Unhold am Schweife packt. Am häufigsten sind es blosse Einzelgestalten; dreimal erscheint der Drache, dann Eber, Elephant, Einhorn, Widder und Ente, alle mit dem Hintertheile eines Fisches, und so auf dem Wasser schwimmend (Taf. IV. Fig. 4 u. 6). Hieher endlich zähle ich den Teufel (cf. Uebersichtstafel 16. g.), der gegenwärtig allerdings in einer andern

Reihenfolge erscheint, aber ursprünglich ohne Zweifel seine Stelle in den äussersten Feldern hatte. Vielleicht endlich gehört auch der Engel dazu, der gleich in der ersten Reihe, die Posaune blasend, abgebildet ist. Der Sinn und die Bedeutung dieser Räthselbilder wird später zu erforschen sein. Dass der Künstler dieselben als ein besonderes Ganzes behandelte, ergiebt sich aus dem Gegensatze, den ihr Inhalt zu demjenigen der übrigen Deckenbilder darstellt, und ergiebt sich aus der Anordnung dieser Compositionen, die an den beiden Langseiten der Decke so eingefügt wurden, dass ihre Basis an die Mauer stösst; sie bilden somit eine Umrahmung des Ganzen.

Ansprechender als diese eben erwähnten Bilder sind diejenigen der übrigen Felder, im Ganzen 105 Darstellungen, die mit wenigen Ausnahmen neutestamentarische Gegenstände behandeln. Die historische Reihenfolge derselben beginnt an der südöstlichen Ecke vor dem Chorbogen und setzt sich alsdann von links nach rechts folgend gegen Westen fort. Alle Bilder sind so eingefügt, dass sie nur vom Chore aus gesehen werden können.

Das erste der erhaltenen Bilder zeigt eine sitzende männliche Gestalt; das Haupt ist von einem Nimbus umgeben; in der Rechten hält er ein Messer, in der Linken eine Art Scepter in Form eines Stabes, der aus einzeln aneinander gefügten Kugeln besteht. Wer unter diesem Bilde zu verstehen sei, ist uns unbekannt. Das Messer, das in den folgenden Felderreihen noch dreimal in der Hand von thronenden Königen erscheint (Taf. II. Fig. 2) ist wohl als Symbol der Beschneidung und somit als Attribut einer alttestamentarischen Persönlichkeit zu betrachten. Diese Vermuthung rechtfertigt ausserdem die unmittelbar folgende Figur (Taf. II. Fig. 1). Zu jeder Seite der Begegnung Mariä sieht man nämlich eine weissgekleidete Frau, die eben im Begriffe steht, aus einem Thore herauszutreten. Der Giebel desselben über der ersten Gestalt ist mit gleichgültigen Ornamenten geschmückt, dagegen bemerkt man an derselben Stelle des anderen Bildes ein Kreuz; ohne Zweifel also ein Zeichen, dass hier ein christliches Gebäude und somit der im Mittelalter häufig dargestellte Gegensatz zwischen Synagoge und Kirche zu verstehen sei [8]). Nach diesen Einzeldarstellungen, die gleichsam als eine Einleitung des Ganzen zu betrachten sind, beginnt nun die Reihenfolge der neutestamentarischen Geschichten. Zuerst die Verkündigung Mariä (Taf. II. Fig. 3) und die Geburt des Heilandes, die Erscheinung des Engels bei dem Hirten (Taf. II. Fig. 4) und die Darstellung Christi im Tempel. Simeon als greiser Priester steht hinter dem Altare, wo ihm Maria den Knaben übergiebt. Daneben, im vorangehenden Felde, erscheint die Madonna noch einmal, begleitet von der Mutter und dem Gatten, wie sie zwei Tauben trägt. In den drei folgenden Reihen wird nun der Zug der Könige geschildert. Statt des Sternes ist es ein Engel, der die Reiter von der Ankunft des Heilandes unterrichtet. Sie treten sodann vor Herodes, der ihnen den Auftrag ertheilt, sich nach dem Kinde umzuschauen, und sie reichen Diesem ihre Geschenke dar (Taf. II. Fig. 6). Aber unmittelbar darauf, wie das Evangelium Matthäi (II. 13) berichtet, erhält Joseph die warnende Botschaft. Er ist ruhend dargestellt, indessen ihm der Engel erscheint. Auf den folgenden Feldern haben die Flüchtlinge ihre Reise schon angetreten, während der erzürnte Herodes seine Trabanten zur Verfolgung der Magier und zum bethlehemitischen Kindermorde aussendet. Die Könige jedoch sind bereits gewarnt; ein Engel, wie die spätere Ueberlieferung lautet, befiehlt ihnen, den Rückweg nicht mehr über Judäa zu nehmen. Gehorsam folgen sie dieser Botschaft: schon haben sie die Pferde zum Umwege gelenkt, nur der letzte Reiter blickt noch einmal nach dem

[8]) cf. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. 1868. S. 882.

Engel zurück. Nachdem hierauf in mehreren Bildern die verschiedenen Scenen des Kindermordes vorgeführt werden, erscheint der Engel zum zweiten Male, wie er den schlafenden Joseph zur Heimkehr auffordert. Soweit also folgt die Reihe unserer Bilder genau dem Berichte des Evangelisten. Aber nun beginnt sich leider der historische Zusammenhang derselben zu lösen. Allem Anscheine nach haben in Folge späterer Reparaturen eine Reihe willkürlicher Versetzungen stattgefunden. Man kann diess schon daraus beurtheilen, dass manche der Tafeln theils aus verschiedenen Fragmenten beliebig zusammengesetzt, theils auch verkehrt in die Diele eingepasst sind. Solche Willkür scheint nun besonders die mittleren Felder betroffen zu haben [9]), wo die Wunder und Reden des Heilandes geschildert werden. Die Reihenfolge derselben beginnt mit der Hochzeit zu Cana. Die Schilderung, die sich ziemlich müssig über vier Felder ausdehnt, zeigt in dem Hauptbilde einen Mann, der im Begriffe steht, eine Anzahl von Krügen mit Wasser zu füllen, während Christus den Segen darüber spricht. Die übrigen Tafeln zur Rechten und Linken enthalten die verschiedenen Zeugen, Maria, sieben Apostel und ein Gefolge von profanen Zuschauern, theils gehend, theils in ruhiger zuwartender Haltung. Diesem ersten Zeichen, welches der Evangelist Johannes den Heiland verrichten lässt [10]), schliesst sich nun die Menge der übrigen Wunderthaten an, aber ohne historischen Zusammenhang. So folgen zunächst die bekannten Darstellungen des Christusknaben unter den Schriftgelehrten und seines Wunders mit den thönernen Vögeln, sodann unmittelbar anschliessend eine Reihe späterer Zeichen, wo nun plötzlich die Predigt Johannis des Täufers, die Taufe Christi und nach einer abermaligen Fortsetzung der Wunder und Reden die Berufung des Petrus und Andreas und die Versuchung des Heilandes in ihren verschiedenen Scenen geschildert werden. Erst mit der Verklärung beginnt ein neuer regelmässiger Verlauf, der endlich mit der Gefangennehmung des Heilandes und einer letzten Reihe unbekannter Darstellungen schliesst.

Die Mehrzahl der hier dargestellten Scenen ist den Evangelien entlehnt, doch ohne specielle Berücksichtigung der einen oder der anderen dieser Schriften, da es dem Künstler offenbar nur darauf ankam, die bedeutendsten Begebenheiten aus dem Leben Jesu zu schildern. Ausserdem finden sich aber noch mehrere Scenen, die auf spätere, fremde Quellen zurückweisen: so die eigenthümliche Darstellung der Verkündigung. Der Engel schreitet Maria entgegen, die in dem zweiten Felde (Taf. II. Fig. 3) abgebildet ist, wie sie sich eben von ihrem Sitze erhoben hat. Sie hält eine Spindel in der Hand und vor ihr kniet ein weissgekleidetes Mädchen, das eben im Begriffe stand, ein Stück Zeug in einem Gefässe zu waschen, nun aber überrascht zur Madonna emporschaut. Aehnliche Ausschmückungen heiliger Vorgänge sind im Mittelalter sehr häufig, namentlich waren es die Künstler, die sich mit Vorliebe derselben bedienten. Wir finden sie auf Schnitzaltären und Tafelgemälden, auf Holzschnitten und Wandmalereien bis ins XV. und XVI. Jahrhundert hinein. Ihre Quelle sind die sogenannten Apokryphen. Als apokryphische, d. h. geheime, versteckte Schriften bezeichnete man diejenigen Bücher, welche der Kanon, die Sammlung heiliger Schriften, wie sie das Neue Testament vereinigt, ausschliesst. Theils sind es uralte Redactionen, deren Ursprung bis ins II. Jahrhundert hinauf reicht, und die vielleicht von manchen Secten in Treu und Glauben aufgenommen wurden, theils aber später untergeschobene Erweiterungen der Evangelien und der Apostelgeschichten, die schon von den

[9]) Siehe die Uebersichtstabelle, Reihe 8—13.

[10]) Johannes II, 11.

älteren Kirchenlehrern als Werke eines förmlichen Betruges bezeichnet wurden. Zu den apokryphischen Schriften gehört u. A. das Vorevangelium des Jacobus und die Geschichte von der Geburt der Maria und der Kindheit des Erlösers. In Beiden wird nun berichtet, wie Maria die Botschaft des Engels am Brunnen erhielt, und dass sie ferner um dieselbe Zeit damit beschäftigt war, den Vorhang des Tempels zu spinnen [11]). Wie hier eine bestimmte apokryphische Erzählung wenigstens vorzuliegen scheint, so hat unser Künstler eine andere Geschichte geradezu wörtlich illustrirt, die Legende nämlich von der Belebung der thönernen Vögel. Christus und seine Jugendgefährten, so berichtet die eine Legende, hatten einst gespielt und, wie diess Kinder zu thun pflegen, aus einem Thonklumpen allerlei Thiere: Esel, Stiere, Vögel u. dgl. gebildet. Jeder rühmte sein Werk und wollte die Anderen an Kunstfertigkeit überbieten. Da sprach Jesus, er wolle seinen Thieren befehlen, dass sie davon laufen, und sogleich verwandelten sich die thönernen Figuren in lebende Wesen, die auf den Wink des Heilandes davonliefen oder enttlogen, dann wieder zurückkamen und Trank und Speise aus seinen Händen nahmen [12]). Etwas tendenziöser lautet die andere Erzählung, wonach die Knaben am Sabbathtage gespielt hätten. Ein Jude habe diess dem hl. Joseph geklagt, und Christus, um der Strafe des Vaters zu entgehen, seine Zuflucht zu dem Wunder genommen [13]). Diesen Vorfall nun hat der Künstler recht anmuthig dargestellt. Oben zur Seite des Tempels sitzt Christus. Er streckt segnend die Hände aus, zwischen denen der lebendig gewordene Vogel entfliegt. Zu seinen Füssen dagegen sieht man zwei jugendliche Gefährten; sie schauen verblüfft dem Wunder zu, oder halten mit niedergeschlagenen Mienen die leblosen thönernen Gebilde in den Händen (Taf. III. Fig. 3). Vielleicht wären auch andere zur Zeit räthselhafte Bilder aus solchen Quellen zu erklären, für einmal bleibt es leider nur übrig, den Belesenen auf die beigefügte Uebersichtstabelle zu verweisen [14]).

Das ist in allgemeinen Zügen der Inhalt dieser biblischen Bilderserie. An eine eingehende dramatische Schilderung von Seiten des Künstlers ist hier natürlich nicht zu denken; das Ganze ist vielmehr eine vorherrschend decorative Arbeit. Auch die Beschränktheit des Raumes, die Trennung in ein-

[11]) cf. Borberg, die apokryphischen Evangelien und Apostelgeschichten, Stuttgart 1841, S. 37, 259. Ebendaselbst S. 13, wo einer ähnlichen Darstellung der Verkündigung in dem syrischen Evangeliarium des Rabula vom Jahre 586 gedacht wird.

[12]) Evangelium der Kindheit des Erlösers, Cap. 36, a. a. O., S. 186.

[13]) Evangelium des Thomas, Cap. 2, a. a. O., S. 68. Evangelium der Kindheit des Erlösers. Cap. 46, a. a. O., S. 193. Geschichte von der Geburt Mariæ und der Kindheit des Erlösers, Cap. 28, a. a. O., S. 231.

[14]) Völlig unerklärlich ist zum Beispiel die Taf. IV Fig. 3 abgebildete Scene (cf. Uebersichtstabelle 5 i), die ursprünglich jedenfalls an einer anderen Stelle der Decke eingefügt war. An die Darstellung Christi auf dem Meere könnte doch höchstens dann gedacht werden, wenn der Künstler etwa beabsichtigt hätte, durch die profane Kleidung des auf dem Wasser schreitenden Mannes das Gespenstige, Fremdartige der Erscheinung Christi anzudeuten (Matth. XIV. 25, Marc. VI. 49). Was hätte aber bei diesem Vorgange die Schachtel oder Kiste zu bedeuten, welche einer der beiden Bootsleute in den Händen trägt? Eine andere doch kaum viel bessere Auskunft böte etwa die folgende Stelle aus den Apostelgeschichten des Abdias: »Viel Gläubige aber reiseten aus Macedonien mit ihm (dem h. Andreas): und sie hatten zwei Schiffe. Es trachteten aber alle selbiges Schiff, auf welchem der Apostel fuhr, zu besteigen, weil sie Verlangen trugen, ihn reden zu hören etc. etc. — Zu ihnen wendet sich der Apostel und sagte, ich kenne euer Verlangen, Geliebteste: aber diess Schiff ist sehr klein, darum bitte ich euch, dass die Bursche sammt dem Gepäcke auf das grössere Schiff hinübergehen« .... Abdias, Apostelgesch. III, Andreas, Cap. 24. Borberg, a. a. O., S. 494. Der Apostel fehlt auf unserem Bilde, und hätte somit auf einer zweiten nunmehr verloren gegangenen Tafel dargestellt sein müssen. Dass hier ein blosses Fragment vorliege, scheint übrigens ausser Zweifel zu stehen.

zelne und verhältnissmässig kleine Felder war hinderlich. Ausführliche Scenen, wie das h. Abendmahl, der Einzug in Jerusalem u. s. w. dehnen sich daher in der Regel über mehrere Felder aus, während andere Momente in einer fast symbolischen Weise abgekürzt sind. Grab und Tempel z. B. sind meistens durch einen kleinen Kuppelpavillon versinnbildlicht. In der Versuchung Christi ist die Welt mit ihrer Herrlichkeit durch ein schwarzes Medaillon angedeutet, auf dem mit weissen Linien allerlei Thorthürme, Pokale u. dgl. eingezeichnet sind. Ebenso aphoristisch ist der Teich Bethesda behandelt (Taf. IV. Fig. 1). Die Scene, die sich an demselben vollzieht, gehört zu den selteneren figurenreichen Schilderungen, denn sonst beschränkt sich die Zahl der Anwesenden in der Regel auf die nur unmittelbar an der Handlung betheiligten Personen. Christus z. B., wo er Wunder verrichtet, ist meist nur von einem Jünger begleitet; bei dem Abendmahle erscheint sogar bloss die Hälfte der Apostel. Trotzdem überrascht mehr als einmal eine höchst ansprechende Naivetät der Darstellung, so bei der Flucht nach Aegypten (Taf. III. Fig. 1 u. 2): Joseph zieht gewaltig aus, über der Schulter trägt er einen Stab, von dem ein Sack und ein Fässchen herunterhängen. In der Rechten hält er die Peitsche, mit der er den Esel vor sich her treibt, während die Madonna, nur so en-passant, eine Frucht von der Palme pflückt. Fast tragikomisch ist ferner das Wunder zu Gerasa geschildert (Taf. III. Fig. 4 u. 5). In dem einen Felde steht Christus von einem Jünger gefolgt, vor ihm ein profan gekleideter Mann; entweder ist es der Bittsteller oder der Geheilte, der, von dem Wunder betroffen, auf die zweite Abtheilung deutet, wo die Schweine in die Fluthen springen und eine Menge kleiner rother Teufelchen aus dem Rachen der Bestien zum Vorschein kommen. Der Teufel mit einem abgemagerten, grauen Menschenkörper, bunten Flügeln und einem gehörnten Affengesichte ist denn überhaupt, wie immer auf mittelalterlichen Bildern, der stehende Repräsentant der Besessenheit und der Versuchung. Am schwächsten sind, wie zu erwarten steht, diejenigen Scenen, wo es sich um die Wiedergabe des Dramatischen und des Leidenschaftlichen handelt. Es geschieht fast nur beiläufig, wenn Christus, indem er die Händler vertreibt, den Tisch mit dem Gelde umstösst; er hält ganz ruhig die Schriftrolle in der Linken, während der Händler, ebenso gelassen, nicht einmal von seinem Sitze aufgestanden ist (Taf. III. Fig. 6). Beim Gebete am Oelberg sieht man den Mond, wie er über und über mit Bluttropfen bedeckt ist. Nachgerade komisch wirkt endlich die Scene, wo Maria und Martha dem Heiland den Tod ihres Bruders Lazarus klagen. Sie haben sich Christo zu Füssen geworfen, und lassen aus den hoch zu Berge gesträubten Haaren die ganze Verzweiflung errathen, die sich ihrer bemächtigt hat. Auf dem folgenden Bilde sieht man sodann den Todten, wie er stehend, gleich einem Wickelkinde, aus dem geöffneten Sarkophage erscheint (Taf. I. Fig. 1).

Noch ist endlich der Darstellungen in den äusseren Feldern zu gedenken. Das Vorhandensein einer so grossen Zahl von mythischen Bildern, die zudem einem und demselben Vorstellungskreise anzugehören scheinen, verleiht diesem Cyclus ein besonderes Interesse, und sie werden auch künftig ihre Ausleger finden. Hier müssen ein paar Andeutungen genügen.

Sicher ist es, dass Laune und Willkür allein schon manche Fragen in dem so thesenreichen Gebiete der christlichen Symbolik hinterlassen haben. Gar viele der sogenannten Räthselbilder z. B. würden bei unbefangener Betrachtung in einem anderen Lichte erscheinen; denn wer sich über die meistens derben und eckigen Formen hinwegzusetzen vermöchte, der würde sich erinnern, dass schon die römische Kunst in ihren decorativen Werken unzählige von ähnlichen Motiven verwendet hat, Gegenstände, die uns hier allerdings in den edleren Formen des klassischen Styles entgegentreten. Ebenso ist es erwiesen,

welch einen bedeutenden Einfluss die mittelalterliche Vorliebe für gewirkte Teppiche und die auf denselben dargestellten Motive auf die decorative Plastik der romanischen Epoche ausübten [15]). Aber auch da, wo ein bestimmter Gedanke den einzelnen Vorstellungen zu Grunde liegt, ist von einer festen Symbolik nur selten die Rede. So kam bereits im früheren Mittelalter die Sitte auf, dass die Commentatoren bei jeder Bibelstelle, wo eines Thieres gedacht wird, ihre allgemeinen Nutzanwendungen auf menschliche Thorheiten und Laster entwickelten. Aehnliches geschah in den sog. Bestiarien, den Lehrbüchern der Naturgeschichte. Die Grundlage dieser Studien bildete der sog. Physiologus, ein wahrscheinlich schon im V. Jahrhundert geschriebenes Werk. Durchliest man aber diese Schriften, und sucht man durch Vergleichung zu einem festen Resultate zu gelangen, so ergiebt sich statt dessen nur eine Summe überall sich widersprechender Auslegungen. Christus allein z. B. erscheint mit nicht weniger als 92 Prädicaten [16]); der Löwe ferner ist ein Sinnbild Christi und des Teufels zugleich [17]); der Hund versinnlicht je nach den verschiedenen Auslegungen eine ganze Scala von menschlichen Leidenschaften und Gebrechen [18]).

Aehnlich verhält es sich mit denjenigen Motiven, welche die christliche Kunst aus der Antike entlehnte. Hier kömmt ausserdem noch dazu, dass auch die äussere Vorstellung im Laufe der Jahrhunderte sich theilweise abschliff, theils in völlig veränderte Formen sich kleidete. So verhält es sich eben, um ein Beispiel aus unseren Deckenmalereien zu wählen, mit den Sirenen. Die Sirenen galten im Alterthum für eine Art Musen, ähnlich den Pierischen oder Helikonischen Göttinnen [19]). Aber während diese heiteres Leben und fröhliches Gedeihen brachten und ihre Zuhörer zur Thatkraft entflammten, wenn sie die Nymphen begeisternder Quellen waren, so folgten Tod und Verderben dem Gesange der Sirenen. Ihre Heimath sind die Klippen und Vorgebirge, die sich gefahrdrohend ins Meer erstrecken; hier hausten sie, umgeben von den Gebeinen ihrer Opfer. Die Bedeutung, welche das Alterthum den Sirenen zuschrieb, lag einmal in dem gefährlichen Zauber, den ihr Spiel und Gesang auf die Menschen ausübten, und damit hing dann die weitere Beziehung zusammen, in welcher sie als Leichensingerinnen und Dienerinnen der Persephone zu Tod und Unterwelt traten [20]). So erscheinen sie mehrfach auf Grabmälern und Todtenurnen [21]), oder mit doppelter Anspielung als Sinnbilder der höchsten Begabung und des Todes zugleich auf den Denksteinen berühmter Redner. Endlich aber stellte die Sirene auch mehrfach das Bild der Liebeslockung dar, daher ihr häufiges Erscheinen auf bacchischen und hochzeitlichen Darstellungen, auf Schmucksachen, während hinwiederum Venus selbst von den Macedoniern die Bezeichnung der Sirene erhielt.

Die bildliche Vorstellung dieser Wesen, welche die Alten sich machten, war wesentlich verschieden von der Auffassung des Mittelalters. Die Sirenen des Alterthums waren halb Weib, halb Vogel, so

[15]) cf. Springer, ikonographische Studien. In den Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, V. Jahrg., 1860.

[16]) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 4. Aufl., Leipzig 1868, S. 877.

[17]) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, I. Bd., I. Abth., S. 386.

[18]) Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, Bd. IV., S. 267, n. 2.

[19]) Das Folgende nach Stephani im Compte rendu de la Commission impériale archéologique pour l'année 1866, St. Petersbourg 1867, S. 10 ff.

[20]) Piper, a. a. O., S. 378 ff.

[21]) cf. Stephani, S. 40 ff., wo eine Reihe von Beispielen aufgezählt werden.

nämlich, dass der Oberkörper menschlich, der übrige Leib entweder der Drossel, dem Sperlinge, dem Strauss oder irgend einem anderen Gefieder nachgebildet war. Sie erscheinen bald singend, bald ihre Weisen auf dem Instrumente begleitend mit Harfe oder Doppelflöte, Kymbala, Tympanon und Syrinx, oder es ist wohl durch andere Beigaben, durch Muscheln, Fische, die sie zuweilen in den Händen halten, der Zusammenhang dieser Wesen mit dem Meere angedeutet. Dass die Antike auch männliche Sirenen dargestellt habe, ist durch die neuere Forschung widerlegt worden.

Erst in christlicher Zeit dachte man sich die Sirenen als fischgeschwänzte Weiber. Noch im VI., ja selbst im XII. Jahrhundert schwankte man zwischen den beiden Vorstellungen, der heidnischen und der nachmals allgemein üblichen mittelalterlichen Darstellungsweise [22]). Herrad von Landsperg († 1195) z. B. hält an der Antike fest. In den Miniaturen, welche ihre herrliche Handschrift schmückten, erscheinen die Sirenen als geflügelte Frauen. Das Haupt ist von einem Schleier umgeben, den Körper bedeckt ein langes, faltenreiches Gewand, unter welchem die Füsse als Klauen eines Raubvogels zum Vorschein kommen. Die Eine spielt auf der Harfe, die Andere auf der Querflöte [23]). Daneben hatte sich aber in einer Reihe gleichzeitiger Monumente die neue Auffassung schon herausgebildet. Es giebt männliche und weibliche Sirenen, bekleidet und unbekleidet, bald nur mit einem, bald sind sie mit zwei Schweifen versehen, oder es kömmt wohl vor, dass sie gleichzeitig auch menschliche Beine haben (cf. die Schlussvignette). Ebenso verschieden sind ihre Attribute und die Beziehungen, in welche sie unter einander oder mit fremden Wesen treten. Oft sind sie in einfach ruhiger Vorderansicht dargestellt, die beiden Schweife ankerförmig in den Händen haltend; daneben sieht man Ungeheuer, welche Menschen oder Thiere verschlingen [24]), oder sie musiciren mit Harfe und Flöte, so, wie sie die Antike darstellte. Ebenso häufig erhält sich die bereits bekannte Darstellung einer Sirene mit dem Fische; dreimal endlich vereinigen sich diese Wesen zu einem förmlichen Genrebilde: das Meeresweib in der Mitte hält ihr Kleines an die Brust, zu beiden Seiten nähern sich zwei männliche Genossen u. s. f. [25]).

Und ebenso verschieden, wie die Gestalt der Sirenen, sind auch die Deutungen. Isidorus von Sevilla im VII. Jahrhundert bezeichnet sie rundweg als »meretrices« [26]). Später betrachtete man sie allgemeiner als Sinnbilder weltlicher Verlockung und heimlicher Verführung. So der alt-hochdeutsche Physiologus aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts. Ihm zufolge sind die Sirenen Meerweiber, die durch ihren süssen Gesang die Schiffer täuschen. Diese schlafen davon ein, worauf jene »Thiere« sie tödten [27]). Aehnliche Betrachtungen finden sich bei Herrad von Landsperg. Sie erzählt die mythologischen Nachrichten über diese Geschöpfe, weist dann (an der Hand des Hohenliedes) auf die viel-

[22]) Piper, a. a. O., S. 381 ff.

[23]) cf. Ch. M. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsass im zwölften Jahrhundert und ihr Werk: Hortus deliciarum. Stuttgart und Tübingen 1818, S. 45 und Atlas, Taf. V. Leider ist auch dieses Werk, ein Juwel mittelalterlicher Miniaturmalerei, bei dem Brande der Strassburger Bibliothek zu Grunde gegangen.

[24]) cf. Das Pfeilerkapitäl im hiesigen Grossmünster, abgeb. im 14. Hefte des II. Bandes der Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft, Taf. IV.

[25]) Diese Scene findet sich dargestellt unter den Sculpturen des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Durchgang vom Querschiff zu den Chorcapellen, Südseite), im Münster zu Basel und am südlichen Portale der Stiftskirche von St. Ursanne im bernischen Jura, wonach unsere Schlussvignette.

[26]) Piper, S. 383.

[27]) Piper, S. 383.

fachen Gefahren hin, durch welche Christus die Kirche als seine Vermählte in den Weinkeller der Seligkeit einführe, und gedenkt zuletzt der verschiedenen Ketzereien, welche die Kirche anfechten, als der Füchse, welche den christlichen Weinberg verderben [28]). Endlich sieht man noch in einem livre d'heures aus dem XV. oder XVI. Jahrhundert unter der Versuchung Christi ein nacktes Weib und einen bekleideten Mann, die beide in einen Fischschwanz endigen. Sie halten einen Schild, worauf ein von Schwertern durchbohrtes Herz erscheint [29]). — Und dennoch, wie einleuchtend die bisherige Deutung der mittelalterlichen Sirenen erscheint, es giebt Fälle, wo sie mindestens zweifelhaft wäre. [30]).

Aehnlich verhält es sich mit den übrigen Fabelwesen, welche unsere Decke schmücken. Wenn von verwandten Darstellungen z. B. der Fisch mit dem Hundskopfe auf einem Kämpfergesimse des hiesigen Grossmünsterkreuzganges erscheint [31]), so wird diesem einen Bilde gewiss keine tiefere Absicht zu Grunde liegen, als die Freude am Mährchenhaften und Absonderlichen, welche die übrigen Fabelwesen und Thierscenen einführte; denn die Willkür, welche hier gerade die Wahl des Einzelnen bestimmte, geht schon daraus hervor, dass eine Reihe von Motiven ganz unmittelbar den bekannten Darstellungen auf Teppichwirkereien nachgebildet sind [32]). Fasst man dann freilich die Summe dieser Bildwerke zusammen, so bleibt die Vermuthung noch immer nicht ausgeschlossen, dass tiefere Absichten bei der Wahl derselben vorwalteten. »Draussen aber bleiben die Hunde, die Giftmischer, die Schamlosen, die Mörder, die Götzendiener und die Lügner«; mit diesen Worten schliesst die Apokalypse alles Unreine von dem himmlischen Jerusalem aus [33]). Sind wir auch nicht der Meinung, dass in dieser einen Stelle die ganze Erklärung für den Bildercyklus unseres Grossmünsterkreuzganges zu finden sei, so deutet sie immerhin einen Gedanken an, der dem Mittelalter nicht ferne liegen konnte. So ist es bekannt, wie das Medusenhaupt, mit dem einst Appollo die Tempelräuber vertrieb, an christlichen Portalen wiederkehrt. Im Alterthum pflegte man an den Thüren des Tempels Löwenköpfe anzubringen; sie sollten das Böse abhalten. Im Mittelalter ist der Löwe der typische Portalwächter, ein Anathem, gleich dem Medusenhaupte. Noch Dante kennt die Centauren als Unholde und Repräsentanten rascher Gewaltthat, und Giotto malte in der Unterkirche von Assisi ein centaurartiges Wesen, wo es ihm galt, dem Gehorsam ein Sinnbild des Stolzes, des Neides und der Habsucht gegenüber zu stellen [34]). Centauren, Drachen und andere Ungeheuer gehören zu den häufigsten Gegenständen, mit denen man romanische Portale schmückte. Und gerade so verhält es sich mit den Sirenen. Wir finden sie dargestellt an dem Eingange zur Schottenkirche in Regensburg, an der Façade der St. Johanniskirche in Schwäbisch-Gmünd [35]), am Portale von Remagen, in der Schweiz an dem südlichen Portale der Stiftskirche von St. Ursanne im

[28]) Engelhardt, S. 45. cf. auch Kugler, Gesch. d. Malerei, 1. Aufl., Bd. I, S. 280, Note unten.

[29]) Piper, S. 385.

[30]) Schnaase, a. a. O., S. 265. Es gibt sogar gelehrte französische Archäologen, welche umgekehrt in der Sirene ein Symbol entweder der durch die Taufe gereinigten Seele oder der göttlichen Gnade erkennen.

[31]) cf. Sal. Vögelin, der Kreuzgang beim Grossmünster in Zürich, Bd. I, Heft 6 der Mittheilungen, Taf. VIII, Fig. 1.

[32]) cf. Vögelin, Kreuzgang, und Springer, ikonographische Studien, Taf. VI, Fig. 2 (vergleiche Springer, Fig. 5—8), Taf. VI, 5 (Spr. 3 u. 9), Taf. IX, 3 (Spr. 6), 5 (Spr. 3 u. 9), Taf. X, 3 (Spr. 5—8).

[33]) Apokal., XXII, 15.

[34]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, Bd. I, 1869, S. 199 und die dazu gehörige Abbildung.

[35]) Die antike und die mittelalterliche Auffassungsweise sind hier merkwürdig vermischt: eine menschliche Büste mit zwei Flügeln (?), einem Fischschwanze und menschlichen Beinen.

bernischen Jura [36]), am Portale des Grossmünsters in Zürich [37]). Auch innerhalb der Kirchen brachte man dieselben an, so an den westlichsten Schiffspfeilern der Kathedralen von Genf und Freiburg im Uechtland. Der Umstand, dass dort, in Genf, in dem ganzen übrigen Gebäude keine Sirene mehr vorkommt [38]), während hier der einzige Schmuck, der einem Pfeiler zu Theil wurde, dergleichen Fabelwesen darstellt (cf. die oben abgebildeten Pfeilersculpturen des Freiburger Münsters), scheint die symbolische Absicht ausser Zweifel zu stellen [39]). Wir finden sie weiter am Durchgange zu den Chorcapellen des Münsters zu Freiburg im Breisgau, sowie endlich im Baseler Münster. Hier allerdings im Chore, aber völlig bewusst dem Sündenfalle gegenübergestellt. In solchem Zusammenhange gewinnen diese »Räthselbilder« erst ihre wahre Bedeutung. Wie jene Löwen, Gorgonen und Centauren eine Mahnung für die Draussenstehenden, das Heiligthum nicht unreinen Sinnes zu betreten, so sind die Sirenen, die Drachen, die Aspis [40]) und wie alle diese abenteuerlichen und wildphantastischen Wesen heissen mögen, die warnenden Beispiele der Versuchung, die dem Gläubigen beim Eintritte in die Kirche vor Augen gehalten werden. Es handelt sich somit um eine ähnliche Anspielung, wie sie

[36]) Dieses Portal der Stiftskirche von St. Ursanne (St. Ursitz, etwa 2 Stunden von Pruntrut entfernt, am Doubs gelegen) ist wohl eines der besterhaltenen Muster polychromer und plastischer Ausstattung. Das rundbogige Portal, das mit horizontaler Uebermauerung nach Art eines Triumphbogens vorspringt, enthält im Tympanon ein Reliefbild des thronenden Christus zwischen stehenden Aposteln, Heiligen und Engeln. Die Archivolte ist reich profilirt mit Hohlkehlen und Rundstäben, die alle theils mit Rankengewinden, theils mit geometrischen Mustern aufs Reichste bemalt sind. Von den Kapitälen zur Linken zeigen zweie die Evangelisten, menschliche Gestalten mit den Köpfen der bekannten Evangelistenembleme. Das dritte, dem Eingange zunächst befindliche ist mit zwei Löwen geschmückt, die gemeinsam auf einem menschlichen Brustbilde stehen. Auf dem gegenüber befindlichen Kapitäle bilden Adler die Stützen der Deckplatte. Es folgt dann die auf der Schlussvignette dargestellte Scene. Endlich auf dem dritten, äussersten Kapitäle sieht man einen sitzenden Mönch, der dem Wolf aus einem Buche vorliest. Auf der andern (Front-)Seite erscheinen dieselben Gestalten nochmals. Aber in dem Wolfe ist der alte Sünder erwacht; er hat ein Lamm gepackt, um es zu zerfleischen, worüber der Lehrer erstaunt die Hand zur Stirne führt. Diese Darstellung, die sich noch ausführlicher und humoristischer auf einem romanischen Pfeilergesimse im Münster zu Freiburg im Breisgau, an den Chorschranken des Cölner Domes (XIV. Jahrhundert) und auf einem in der Schweiz gefundenen Backsteinrelief des XIII. Jahrhunderts wiederholt, weist auf die bekannten mittelalterlichen Poesien vom »Wolf in der Schuole« u. s. w. zurück (cf. die Notizen bei Hamman, briques suisses ornées de bas-reliefs du XIIIme siècle. Extrait du tome XII des Mémoires de l'Institut genevois, 1867). Die glatten Flächen endlich zu beiden Seiten des Einganges und über dem Tympanon sind mit Malereien geschmückt. Dort zur Rechten erkennt man noch in halb erloschenen Zügen die Gestalt eines Reiters, und hier zu beiden Seiten des Rundbogens sind auf dunklem mit Sternen besäetem Grunde zwei Drachen gemalt. Eine Löwenmaske über dem Bogenscheitel verbindet die Rankengewinde, welche zu beiden Seiten unter dem Consolgesimse sich hinziehen. Spuren von Bemalung kommen ausserdem an allen Figuren und Baugliedern des Portales vor, ebenso an dem Kranzgesimse am Aeussern des Chors.

[37]) Mittheilungen, Bd. II, Heft 14, Taf. II, Fig. 7. Als Sirene wird auch die Violinspielerin (Fig. 1) aufzufassen sein. In Fig. 7 noch die antike Auffassung.

[38]) Die Ansicht Blavignac's, wonach die meisten Sculpturen des Genfer Domes als Reste eines älteren Gebäudes zu betrachten wären, beruht auf einer ganz willkürlichen Entstellung des Thatbestandes. Die sämmtlichen Sculpturen sind, wie mich die genaueste Untersuchung derselben an Ort und Stelle überzeugte, eigens für den vorliegenden Bau geschaffen worden, und wenn auch stylistische Unterschiede zwischen den Decorationen der östlichen und der westlichen Hälfte des Gebäudes nicht zu verkennen sind, so sind hier eben dieselben Fortschritte zu beobachten, wie sie sich in zahlreichen constructiven Einzelnheiten dieses Gebäudes verfolgen lassen.

[39]) Auch in dem hiesigen Grossmünster ist der ganze Reichthum an solchen Thierunholden in die Halle unter der alten Empore und in die Seitenschiffe verbannt.

[40]) Psalm 58, V. 5.

das spätere Mittelalter mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes an Portallünetten und Chorbögen erzweckte [41]). Auch hier lebte, wie in so vielen Dingen, die Antike fort, aber nur in der äusseren Form; die Gedanken, die man diesen Motiven substituirte, sind andere geworden, die antike Mythologie ist unter die Herrschaft der christlichen Ideen getreten. Weiter zu gehen, und den Sinn dieser Bilder im Einzelnen feststellen zu wollen, wäre dagegen in den meisten Fällen ein ebenso unfruchtbares, wie vergebliches Unterfangen.

Und kommen wir schliesslich auf unsere Deckengemälde zurück, so hat wohl das Mittelalter manchen der hier abgebildeten Gestalten eine symbolische Bedeutung zugewiesen; auch unser Künstler hat über das Schreckende und Warnende derselben keinen Zweifel gelassen. Und dennoch wird man auch hier die einzelnen Bilder nicht als feste, sondern nur als schwankende und höchst dehnbare Symbole zu betrachten haben. Nur dann, wenn man sie Alle, und zwar im Zusammenhange mit dem Ganzen betrachtet, ist es möglich, zu einem Resultate zu gelangen. Wie nämlich jene phantastischen Monstra an Portalen und Durchgängen der Kirchen dem Heiligthume gegenüber, so stellt sich hier ein bestimmter Gegensatz zwischen den biblischen Compositionen und den umgebenden Fabelwesen heraus. Diese vergegenwärtigen, nach der mittelalterlichen Ueberlieferung, die Vorstellung der Finsterniss und des Bösen; jene übrigen Bilder dagegen, die uns das Leben und Wirken des Heilandes schildern, weisen den Gläubigen auf die Quelle zurück, die ihm Trost und Rettung aus der irdischen Bedrängniss verheisst. Was liegt also näher, als hier eine Hinweisung auf die christlichen Heilslehren, mit anderen Worten ein Erlösungsexempel zu erkennen?

Man kann angesichts dieser ausführlichen Schilderungen die Vermuthung nicht unterdrücken, dass auch die Wände vor Zeiten mit Malereien geschmückt waren. Einzelne Spuren davon, so das Bild eines hl. Christophorus an der nördlichen Langseite, waren vor einigen Jahrzehnten noch sichtbar [42]). Ueberhaupt weist schon das Vorhandensein so weniger und unverhältnissmässig kleiner Fenster auf die Absicht einer umfangreichen Bemalung hin. Hier an den Wänden hätte man denn auch eine Darstellung der Kreuzigung zu suchen, von der merkwürdiger Weise an der ganzen bilderreichen Decke keine Spur zu finden ist. Der Untergang dieser ergänzenden Schilderungen ist im höchsten Grade zu beklagen. Es bleibt also nur die Hoffnung, dass bald ein regeres Interesse, namentlich von Seiten des neugegründeten Alterthumsvereines in Chur, die weiteren Untersuchungen ermöglichen werde!

Immerhin stellt das Vorhandene schon einen Cyklus von seltenem Umfange und Werthe dar, und manche Züge deuten darauf hin, dass in demselben weitaus das älteste und bedeutendste Denkmal einheimischer Monumentalmalerei vorliege. Was zunächst die technische Behandlung der Bilder betrifft,

[41]) Ein Gegenstück liefern die romanischen Sculpturen in der Kirche von Büren im Canton Bern. An der Schräge des Chorbogens ist eine ganze Musterkarte von Thieren u. dgl. dargestellt: Drachen, Löwen, Fische, Vögel u. s. f., meistens im Kampfe begriffen, während die Dienstkapitäle des Chorgewölbes vorherrschend mit Sculpturen biblischen Inhaltes geschmückt sind.

[42]) cf. Nüscheler, die Gotteshäuser der Schweiz, I. Heft, Bisthum Chur, Zürich 1864, S. 91. Höchst bemerkenswerth ist auch die Bemalung des alten Taufsteines, auf dem u. A. noch die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde zu erkennen ist. cf. die Abbildung desselben in den Reiseskizzen der hiesigen Bauschule.

so begnügte sich der Künstler mit den einfachsten Mitteln. Nackte Theile, wie Köpfe, Hände u. s. w., sind in der Regel weiss und die Zeichnung mit schwarzer Farbe ausgeführt. Nur ganz selten kommt hier ein fleischrother Lokalton vor, so dass es fraglich ist, ob man in diesem Falle nicht bloss ein Nachdunkeln der Farbe zu vermuthen habe. Die Haare, wo nicht Greise charakterisirt werden, sind gewöhnlich braunroth und durch wellenförmige Zeichnung angedeutet. Dieselbe Einfachheit der Behandlung zeigen die Gewänder, wo die Falten bloss durch stärkere oder dünnere Striche angegeben sind und hie und da ein leichter Schattenton dieselben begleitet. Die Ausführung im Einzelnen ist, wie zu erwarten steht, handwerklich und derb. Neben der Sicherheit und Keckheit, mit der der Künstler seine Umrisse zeichnete und die Gewänder in einfache schmeidige Falten legte, treten der Sinn für die Composition und die Kenntniss höherer Ausdrucksmittel ganz zurück. Die Bewegungen des Körpers sind nicht gerade ungeschickt, doch selten lebendig oder auch nur charakteristisch. Die Hände und Füsse sind bald zu gross und bald zu klein nach einem gewohnten Schema gezeichnet. In den Köpfen fehlt jede Bewegung, höchstens dass diess gelegentlich, wie beim Judaskusse, durch eine Karrikatur gelingt. Aehnlich verhält es sich mit den Thierfiguren; sie sind heraldisch stylisirte Gebilde mit wildem Ausdruck und trotzigen Bewegungen, dazu noch bunt und dupfig bemalt. Oft gelingt es nicht einmal die verschiedenen Thiergattungen zu bestimmen. Ueberaus wohlthuend wirkt dagegen — und zwar gerade bei der Vielheit der Bilder — eine gebrochene, zartgedämpfte Farbenscala. Gold kommt nirgends vor, und bunte Farben beschränken sich entweder auf die ornamentale Randeinfassung, oder sie sind, bei grösseren Flächen, doch stets wieder durch neutrale Zwischentöne aufgehoben, so dass der Eindruck des Ganzen ein höchst harmonischer bleibt. Luft, Erde und Wasser zerfallen jedesmal in zwei verschieden gefärbte Pläne. Hier auf dem Erdboden ist zuweilen eine Andeutung der Vegetation und dort in der Luft, jedoch nur selten, eine kindlich naive Darstellung der Wolken wahrnehmbar. Architektonische Umgebungen und sonstige Nebendinge sind nur ganz andeutungsweise betont, so dass die Ersteren namentlich ausser allem Verhältnisse zu den Figuren stehen; überhaupt verzichte man von vorneherein auf jede Spur von Luft- oder Linearperspective.

Ueber den Ursprung und die Autorschaft dieser Werke sind zur Stunde keine directen Nachrichten bekannt, wohl aber giebt es verschiedene Anhaltspunkte, welche auf ein sehr beträchtliches Alter dieser Deckengemälde deuten. Dahin gehört z. B. der antike Gestus des Anbetens und der Verehrung, die Abwesenheit des Mohren unter den hl. drei Königen und ihr hastiges Laufen, wie sie mit tief eingeknickten Knieen der Madonna sich nähern (Taf. II. Fig. 6). Ganz wie auf altchristlichen Sarkophagen und Mosaiken sind ferner die Häscher, welche den Heiland begleiten, unbewaffnet, sie tragen nicht einmal eine Kopfbedeckung und sind bloss mit einer kurzen Tunica, enganliegenden Hosen und hohen Schnürstiefeln bekleidet. Christus selbst erscheint stets in dem antiken Idealgewande und mit dem bekannten bärtigen Gesichtstypus. Aehnlich sind die Jünger gekleidet; sie tragen bald rothe oder grüne, bald blaue oder purpurne Nimben. Petrus ist wie auf altchristlichen Bildern als ein Greis mit weissen Haaren und weissem Barte dargestellt. Durchaus alterthümlich ist ferner die Darstellung der Verklärung, wo Christus zwischen Moses und Elias erscheint, und ausserdem in den anstossenden Feldern noch die drei zu Zeugen auserkorenen Jünger, Petrus, Johannes und Jacobus, vorkommen. Für ein hohes Alter spricht auch der Umstand, dass Maria noch in keiner einzigen Passionsscene auftritt. Wo sie anderswo vorkommt, ist sie ganz nach byzantinischer Sitte mit dem langen, eng an den Kopf anschliessenden Matronenmantel bekleidet.

Neben diesen allgemeinen Altersmerkmalen sind aber auch andere Züge, namentlich gewisse Einzelnheiten des Costüms zu berücksichtigen, indem sich hieraus vielleicht ein Rückschluss auf das bestimmtere Alter unserer Deckenmalereien ermöglichen liesse. Die Entwickelung der abendländischen Tracht ist bis zum XIII. Jahrhundert eine so zu sagen einheitliche. Die Grundlage bildete hier, wie in so vielen Dingen, die Antike. Auch sind die zeitlichen Varietäten, die sich seit karolingischer Epoche verfolgen lassen, verhältnissmässig gering. Erst mit dem XIII. Jahrhundert tritt eine derartige Aenderung ein, dass eine Verwechselung der nun bestehenden Mode mit der vorhergehenden nicht wohl möglich ist. Für die männliche Kleidung erhielten sich bisdahin als die augenfälligsten Abzeichen die enganliegende Hose (hosis) und ein hemdartiges Obergewand »Roc« mit langen, ziemlich enganliegenden Aermeln, die bekannte alt-römische Tunica. Zunächst die kurze, nur bis zu den Knieen reichende fränkische Tunica, welche dann zu Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts, doch nur bei Vornehmen, durch die längere byzantinische Tunica verdrängt wurde [43]). Dazu kommt dann noch als drittes Stück das alt-römische sagum oder paludamentum, ein Mantel, der bald kürzer, bald länger, über den Rücken herunterhängt und auf der einen Schulter vermittelst eines Knopfes oder einer Agraffe befestigt wird. Die Füsse wurden entweder mit Schuhen oder mit Halbstiefeln versehen, gewöhnlich von schwarzer Farbe, und später, gegen Ende des XII. Jahrhunderts, kam dann vorübergehend die Mode auf, dass man die Fussspitzen schnabelartig verlängerte, angeblich nach dem Vorgange des Grafen Fulco von Anjou, der diese Art der Beschuhung seiner übelgebildeten Füsse willen gewählt hätte [44]). Kopfbedeckungen scheinen von geringeren Leuten nicht als unerlässliches Bekleidungsstück betrachtet worden zu sein; dagegen kam wohl bei Vornehmen seit der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts wieder die alte Mode des Vollbartes auf. Diese Mode erhielt sich dann für die männliche Kleidung bis zum XIII. Jahrhundert, mit wenigen Veränderungen des Stoffes und fremden Schmuckes, wie sie der rege Aufschwung des Handels seit den Kreuzzügen mit sich brachte.

Dieselbe Stabilität der Mode lässt sich an der weiblichen Tracht verfolgen. Das hauptsächlichste Gewandstück bildete hier ein langer bis auf die Füsse herunterwallender Rock, der zuweilen durch einen Gürtel unter der Brust zusammengehalten wurde. Die einzigen Schwankungen, welche die Mode mit sich brachte, bestanden darin, dass sich der Rock allmälig enger dem Körper anschloss, während die Aermel, gegen das Handgelenke zu, sich mehr und mehr erweiterten. Eine der wichtigsten Quellen für das Trachtenwesen des XII. Jahrhunderts war der oben angeführte hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, eine Sammlung von Auszügen aus Kirchenvätern und anderen Schriften, die durch zahlreiche Miniaturen illustrirt und erläutert waren. Durchgeht man nun diese Bilder, die seit 1870 leider nur noch theilweise und in farblosen Copien erhalten sind, so überrascht nicht allein die Aehnlichkeit, die sich im Allgemeinen mit unseren Costümfiguren zu erkennen giebt, sondern es ist auch in manchen Einzelnheiten eine auffallende Uebereinstimmung nachzuweisen: hier wie dort derselbe einfache, lineare Styl in der Faltengebung, das spitzwinkelige Zusammentreffen der kleinen Diagonalfalten mit den Senkrechten, die concentrischen Schwingungen um Kniee und Unterleib, das weiche Ueberquellen der Tunica über die Hüfte. Sodann die Uebereinstimmung in den einzelnen Gewandstücken: auf Taf. II. Fig. 6 sieht man den einen der hl. drei Könige, wie er dem Christuskinde die Geschenke

[43]) cf. Weiss, Kostümkunde, Bd. II, vom 4. bis zum 14. Jahrhundert. S. 559. Fig. 241.

[44]) Weiss, a. a. O., S. 557.

überbringt. Er ist ohne Zweifel im Reisecostüm dargesellt, daher die zu beiden Seiten über die Schenkel aufgeschürzte Tunica. Genau so wiederholt sich das Costüm bei dem hl. Melchior des hortus deliciarum [45]). Herodes ferner und sein Waffenträger [46]) dürften geradezu für ein Gegenstück zu dem entsprechenden Bilde in Zillis gelten. Maria bei der Verkündigung ist hier wie dort von ihrem Sitze aufgestanden, sie hält wieder eine Spindel; Schemel und Polsterstuhl sind völlig entsprechend [47]). Oder man halte endlich die Gestalt der »Rethorica« [48]) mit unserer Synagoge zusammen; die Uebereinstimmung, die sich zwischen den beiden Frauengestalten zu erkennen giebt, erstreckt sich selbst auf den hässlichen Wurf, mit dem sich die Falten über den unteren Theil des Körpers legen.

An eine Nachahmung, oder auch nur an die Bekanntschaft unserer Künstler mit dem hortus deliciarum ist selbstverständlich nicht zu denken, wohl aber ist die Uebereinstimmung der beiden Bilderserien eine so augenscheinliche, dass man die Vermuthung eines ungefähr gleichalterigen Ursprunges unmöglich zurückweisen kann. Es ist nun wohl mehrfach bemerkt worden, dass es sich hier in Zillis um ein entlegenes, ländliches Denkmal handle, und dass an den Monumenten des Kantons Graubündten überhaupt gar manche stylistischen Rückstände zu beobachten seien. Diese letztere Thatsache kann ebenso wenig bestritten werden, wie die unverkennbar handwerkliche Haltung unserer Malereien. Indessen wenn man berücksichtigt, dass es sich schliesslich doch nur um eine vorwiegend decorative Arbeit handelt, während anderseits eine besondere Feinheit des Ausdruckes, Kenntniss der Körperformen und Lebendigkeit der Bewegungen selbst in dem erwähnten Miniaturwerke nicht zu erkennen sind; wenn man ferner erwägt, dass gewiss nicht einheimische, sondern nur fremde Künstler es vermochten, in ferner Thalgegend einen Cyklus von solcher Ausdehnung und Farbenwirkung zu schaffen, und dass endlich in der ganzen Bilderreihe auch nicht ein Zug zu entdecken wäre, der speciell auf eine spätere Stylepoche hindeutete, so möchte man dennoch eine Ausnahme gestatten, und hier ein Werk aus der Spätzeit des XII. oder höchstens aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts erkennen.

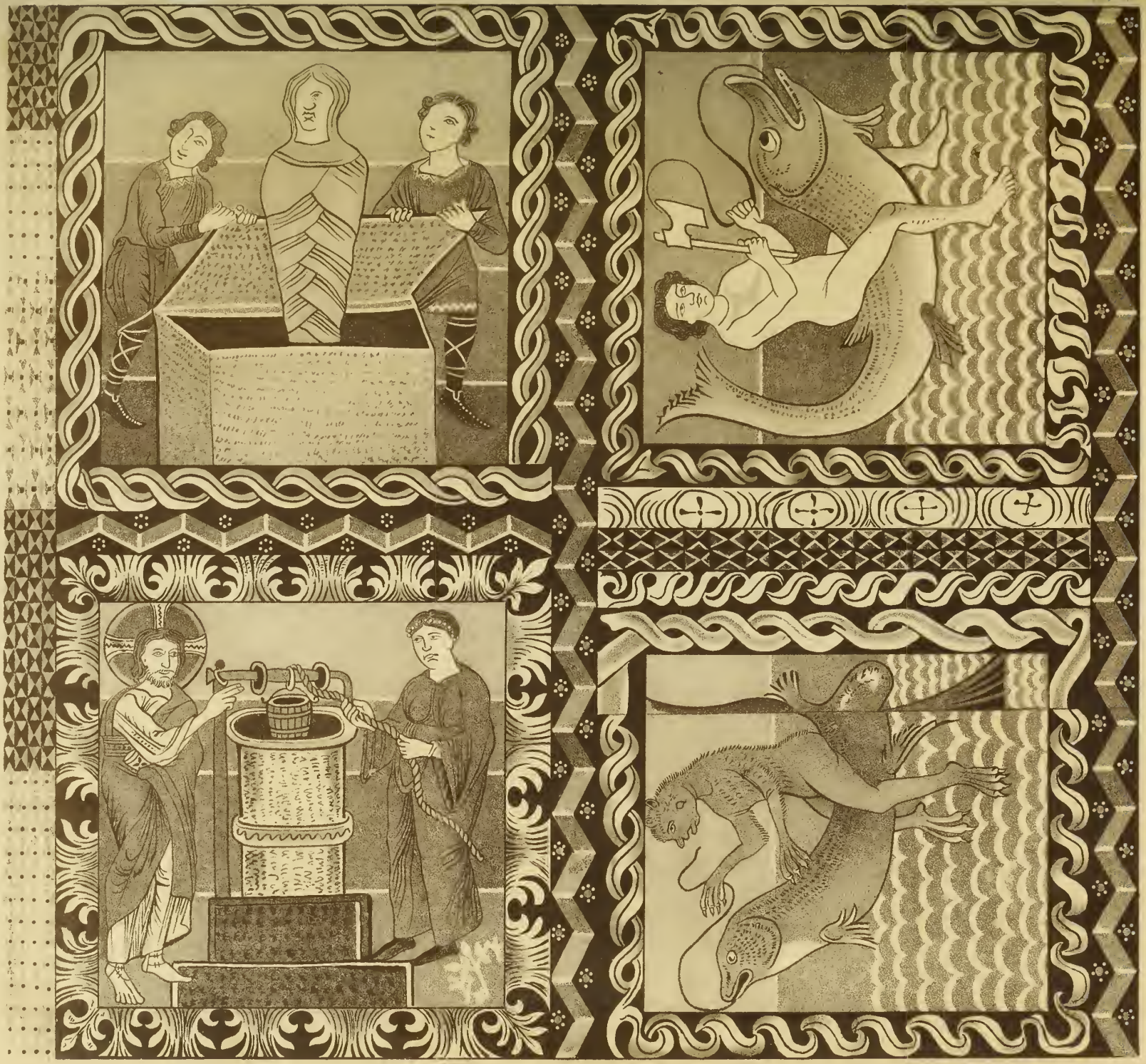
Ob dann im Weiteren bischöfliche Munificenz dieses Denkmal gestiftet habe, ob deutschen, oder eher noch italienischen Künstlern der Preis gebühre, das sind Fragen, welche künftige Forschungen zu beantworten haben. Möge zunächst ein allseitiges Interesse diesen Bildern sich zuwenden und dieselben für immer der Verschollenheit und dem Verfalle entreissen! —

[45]) cf. Engelhardt, Atlas, Taf. III, Fig. 2. [46]) Engelhardt, a. a. O., Taf. IV, Fig. 6. [47]) Taf. IV, Fig. 5. [48]) Taf. VIII, Fig. 2 rechts oben.

Uebersichtstabelle der mittelalterlichen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Kanton Graubünden.

	a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.	h.	i.
17			Fragment eines unbekannten Gegenstandes.	Fragment eines Drachen.		Drache	Drache.		
16		*Gesatteltes Pferd, links ein Thor oder Thurm.*	*Mann auf dem Throne lehnt aus einem Bache. Vor ihm sitzt ein halbnackter Knabe.*	*Willkürlich zusammengestellte alte Fragmente.*	*Thurm. Ein Mann mit weisser Tunica und rother Toga steht unter einem rundbogigen Tabernakel.*	*Ein Mann, wie der vorige gekleidet, steht unter einer rundbogigen Säulenarchitektur.*	Ein Teufel.	*Ein Mann mit Tonsur und grauem Mantel segnet einen gebückt vor ihm stehenden weissgekleideten Mann, der dem Stab des Ersteren mit beiden Händen ergreift.*	
15		Christus zwischen zwei Männern stehend, die ihre Hand an sein Haupt legen. Der Eine rechts neben Christo ergreift dessen Linke.	Zwei Männer, wie die vorigen, mit Tunica und Schnürstiefeln bekleidet, gehen mit Fackeln und Beilen voran.	Vier Männer in gleicher Tracht, der Eine mit einer Sense bewaffnet.	Christus, stehend, wird die Dornenkrone aufgesetzt.	Christus vor Pilatus.	Petrus haut dem Malchus das Ohr ab.	Judaskuss.	Gute mit Delphinsschweif.
		Gefangennehmung Christi.							
14		Fusswaschung. Christus mit der Schürze bekleidet.	Drei Jünger an einem Tische erregt disputirend.	Christus steckt dem Judas den Bissen in den Mund. Johannes ruht an der Brust des Heilandes.	Fünf schlafende Jünger.	Christus kniet.	Ein Mann zählt dem Judas die Silberlinge auf den Tisch.	Ein sitzender Mann, in profanem Anzuge, schürt den Gelüsack zu. Ein Anderer daneben stehender deutet nach Rechts.	Seeungeheuer ein anderes verschlingend.
		Abendmahl			Oelberg				
13	Seeungeheuer.	Der Teufel zeigt Christo die Herrlichkeit der Welt.	Christus mit zwei Engeln redend	Zwei Männer. Der Eine hält Zweige, der Andere scheint im Begriffe, sein Kleid auszuziehen.	Christus, mit segnend erhobener Rechten, reitet auf der Eselin.	Ein Mann breitet seinen Rock über dem Boden aus.	Ein Mann steht auf einem Baume, Zweige mit dem Winzermesser abschneidend.	Zwei Priester mit Rauchfass und Weihwedel.	Seeungeheuer zieht einen nackten gebundenen Menschen an einem Stricke nach sich. Taf. IV, Fig. 2
		Versuchung.		Einzug Christi in Jerusalem.					
12	Zwei Männer (ohne Nimben) in einem Boote heben das mit Fischen gefüllte Netz empor. Berufung Petri und Andreae. (Marc. I. 16 u. Luc. V. 4 ff. (?) oder Joh. XXI. 6 ff. (?)	Christus und der Satan. Zwischen Beiden ein Thurm mit Kuppeldach.	Der Teufel, der Christo vier weisse Steine auf dem Boden zeigt, wird abgewiesen.	Zwei kniende Apostel.	Christus stehend, zwischen Moses und Elias.	Ein anbetend knieender Apostel.	*Christus mit dem Gestus des Zeigens. In der Linken hält er eine Schriftrolle. Rechts ein zweiter Apostel.*	*Zwei Apostel, gehend, mit Schriftrollen in der Hand.*	Widder mit Delphinsschweif schwimmend
		Versuchung.		Verklärung Christi.			Bekenntniss Petri (?)		
11	Drei willkürlich zusammengesetzte alte Fragmente.	Christus und ein Jünger. Neben Beiden steht ein profan gekleideter Mann, nach Rechts deutend. Taf. III, Fig. 4	Die Schweine stürzen sich in den See. Taf. III, Fig. 5	Christus, von einem Jünger begleitet, heilt einen Besessenen.	*Christus, von einem Jünger begleitet. Ihm entgegen schreiten zwei profan gekleidete Männer mit ausgestreckten Händen. Eine kleine Gestalt, Knabe? liegt zu seinen Füssen, die Hand unter dieselben streckend.*	Heilung eines besessenen Weibes.	Drei profan gekleidete Männer, gebend, und die auswärts gekehrte Rechte emporhaltend.	Christus und die Samariterin am Brunnen. Taf. I, Fig. 1.	Fisch, auf dem ein Affe reitet. Taf. I, Fig. 2.
		Wunder von Gerasa					Bekehrung der Samariter.		
10	Einhorn mit Fischschwanz.	Zwei Propheten vor einer Strohhütte stehend.	Sieben profan gekleidete Männer ohne Nimben, stehend, theils mit dem Gestus des Zeigens, theils die offene Hand emporhaltend.	S. Johannes-Baptista vor einer Strohhütte stehend. Taf. II, Fig. 5.	Fünf profan gekleidete Männer ohne Nimben, in gleicher Stellung wie die sieben vorigen.	Taufe Christi im Jordan. Der Engel hält das Trockentuch.	Christus von einem Jünger begleitet. Er segnet zwei zu seinen Füssen kniende Personen.	Zwei Männer öffnen den Sarkophag, aus welchem Lazarus steigt. Taf. I, Fig. 3.	Nackter Mann mit einem Beil in der Hand, reitet auf einem Fische. Taf. I, Fig. 4
			Johannes der Täufer predigt in der Wüste. Luc. III. 1—15.				Auferweckung Lazarus		
9	Elephant mit Fischschwanz. Taf. IV, Fig. 4.	Der gebeilte kranke trägt sein Bett.	Teich Bethesda. Taf. IV, Fig. 1	Christus heilt einen Lahmen, der die Krückenhünkchen fallen lässt, im Hintergrund eine Rotunde.	Christus vertreibt die Wechsler. Taf. III, Fig. 6.	Christus mit gehaltener Faust tritt innerhalb des Tempels zwei Männern entgegen.	*Sechs Männer unter einer gothischen Tempelarchitektur stehend*	*Christus tritt in den Tempel, wo zwei Knaben stehen und auf ihn zeigen.*	Seecentaurin trankt einen Seehirsch. Taf. IV, Fig. 5.
				Vertreibung der Wechsler.			*Christus segnet die Kinder.* (?)		
8	Eber mit Fischschwanz Taf. IV, Fig. 6	Zwei Apostel mit Schriftrollen.	Maria und vier Apostel.	Ein Mann giesst Wasser in grosse Krüge, über die Christus den Segen spricht.	Zwei Apostel und ein Gefolge von profanen Männern, gebend.	Maria und Joseph gebend, die offene Hand auswärts streckend.	Christusknabe, von Männern umgehen, lehrt.	*Christus belehrt die Thoranen Vögel.* Taf. III, Fig. 8.	Fragmente eines Engels und eines Seeungeheuers.
		Hochzeit zu Cana.				Christus unter den Schriftgelehrten.			
7	Wolf mit Fischschwanz packt ein anderes Ungeheuer am Schweife.	Zwei wehklagende Frauen, die Eine zerrauft sich die Haare, die Andere hält ein Kind mit dem Arm.	Ein Mann köpft ein Kind, das er an den Beinen emporhält.	Schulische Scene.	Zwei Frauen; die Eine stillt ein Kind, die Andere hält einem bekleideten Knaben auf dem Schoosse.	Ein Mann (Joseph) schläft auf einem Bette.	Maria und Joseph. Auf dem Schoosse der Mutter sitzt das Kind.	Engel bringt Botschaft.	Fragmente von Seeungeheuern.
		Kindermord zu Bethlehem				Befehl zur Rückkehr nach Judäa.			
6	Fragmente zweier sich bekämpfender Seethiere	Ein Mann mit Schwert, ihm voraus ein Anderer, der	dem thronenden König etwas anzeigt oder dessen Befehle gewärtigt.	Verkündender Engel.	König zu Pferd blickt nach dem Engel zurück.	König zu Pferd.	König zu Pferd.	Verkündender Engel.	Drei weisse Pferde.
				Rückkehr der heiligen drei Könige					
5	Seeungeheuer	Drei Pferde	Zwei Könige, goldgefüllte Schalen tragend.	Der dritte König beschenkt das Christuskind. Taf. II, Fig. 6.	Joseph auf einer Polsterbank sitzend	Joseph schläft. Der Engel bringt ihm eine Botschaft.	Joseph flieht nach Aegypten. Taf. III, Fig. 1	Maria und das Christuskind auf einem Esel reitend. Taf. III, Fig. 2	*Zwei Männer in einem Schiffe. Der Eine hält eine Schachtel (?). Ein Dritter, scheinbar auf dem Wasser schreitend, ist im Begriffe, das Boot zu besteigen.* Taf. IV, Fig. 3.
		Besuch der heiligen drei Könige.				Flucht nach Aegypten.			
4		Verkündender Engel schreitet gegen die (in den anstossenden Feldern) folgenden Könige	König zu Pferd.	König zu Pferd.	König zu Pferd.	Drei Könige besuchen einen	Vierten (Herodes), der auf dem Throne sitzt. Hinter ihm ein Trabant mit Schwert.	*König thronend, mit der Rechten zeigend, in der Linken hält er ein Messer*	Rest eines Seeungeheuers, auf dem ein nackter Mann reitet.
		Zug der heiligen drei Könige zu Herodes und nach Bethlehem.							
3			Christus als Wickelkind in der Krippe, dahinter Ochs und Esel.	Verkündigung an einen Hirten. Taf. II, Fig. 4.	S. Anna, Maria und Joseph. Maria trägt zwei Tauben	Maria überreicht den Christusknaben einem greisen Priester, der hinter dem Altare steht.	*König zeigend, in der Linken hält er ein Messer*	*Thronender König. Mit der Rechten zeigend, in der Linken hält er ein Messer.* Taf. II, Fig. 2.	
					Darbringung im Tempel.				
2			*Sitzender Prophet (?) mit Nimbus. In der Rechten hält er ein Messer, in der Linken eine Art Scepter*	*Synagoge (?)* Taf. II Fig. 1.	Begrüssung Maria und Elisabeth	*Weissgekleidete Frau (wie 24) tritt aus dem Carthause eines Thores. Im Thorgewölbe ein Kreuz. Kirche (?)*	*Verkündender Engel.*	*Maria spinnt. Vor ihr kniet ein Mädchen, ein Stück Tuch in einem Gefässe waschend* Taf. II, Fig. 3.	
							Verkündigung.		
1			Fragment eines Seeungeheuers.	Sirene bläst auf einem Horn.	Sirene spielt auf der Geige.			Engel bläst die Posaune.	

Erklärung der Schriftarten: Mythische Halbwesen und Ueberunholde – Bekannte neutestamentarische Bilder. — *Geschichten apokryphischen oder unbekannten Inhaltes.*



Aufg. u. gez. von J. R. Kahn

Phototypie v. J. M. Straasberger Leipzig

Aufg. u. gez. von J. R. Rahn

Aufg. u. gez. von J. R. Rahn.

Lith. u Druck v. F. M. Strassberger, Leipzig.

Aufg. u. gez. v. J. R. Rahn.

Lith. u. Druck v. C. M. Strassberger. Leipzig

ND
2793
Z5R3

Rahn, Johann Rudolf
Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Kanton Graubündten

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY